

مقال "التفصيلة العرضية و نشوء الشكل"

للقائد الأمريكي (مارتن برايس)

نقله إلى العربية وقدم له :

د/ شكري عبد المنعم مجاهد (*)

مقدمة المترجم

تفاصيل الوصف القصصي بين العرضية والغرضية

مارتن برايس من أكبر نقاد القرن العشرين الذين عنوا بأدب القرن الثامن عشر، القرن الذي شهد ميلاد الرواية الإنجليزية، وكانت أول دراسة مهمة له بعنوان "الفن البلاغي عند سوفت: دراسة في البنية والمعنى" (١٩٥٣). وقد تطور هذا الاهتمام بالفن البلاغي وعصر نشأة الرواية وتطور الشكل الروائي حتى تجلى في كتابه "من أشكال الحياة: الشخصية والخيال الأخلاقي في الرواية"، الذي برز بعده مارتن برايس بوصفه "خبيراً رائداً في مجال تطور الرواية بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً كما يقول موقع جامعة ييل، ثم يضيف أن هارولد بلوم يصف هذا الكتاب بأنه عرض رائد وأصيل للشخصية في الرواية وأحد كتابين يعتمد عليهما بلوم بشكل شخصي.

(*) أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي - كلية الآداب - جامعة عين شمس .

ولد مارتن برايس في نيويورك عام ١٩٢٠ وبدأ تدريسه في جامعة ييل بعد الحرب العالمية الثانية ، وحصل منها على درجة الدكتوراه في عام ١٩٥٠ واستمر بها حتى وصل إلى درجة أستاذ 'ستيرلنج' (متميز) في عام ١٩٧٨ ، وهي أرقى درجة جامعية تدريساً وبحثاً. وقد منحته جامعة يال جائزة قلادة ديفان للتأليف والتدريس في عام ١٩٩٩ ، وهي كذلك أعلى تكريم بها.

تأتي دراسة مارتن برايس لإحدى أهم سمات القصص عموماً والرواية الواقعية خاصة، ضمن ست دراسات اختارها وحررها وقدم لها الناقد البنوي البارز جيه هيلز ميللر وجعل عنوان الكتاب الذي يضمها "جوانب من القصص" أو بالأحرى "جوانب من الفن القصصي". وكانت الدراسات الست، كما يقول ميللر في تقديمه، قد ألفت كأوراق بحثية في ثلاثة مؤتمرات نظمها 'المعهد الإنجليزي' وهو مؤسسة متخصصة في دراسات اللغة الإنجليزية وآدابها. وقد ألفت الدراسة التي ننقلها إلى العربية ونقدم لها في مؤتمر "دراسة التقنيات الفنية السردية في النقد الأوروبي والأمريكي المعاصر"، الذي رأسه الناقد والأستاذ الجامعي الشهير بول دي مان. وقد ألفت في المؤتمر نفسه دراسات تأسيسية في النقد الروائي والبنوي منه خاصة من أهمها دراسة جيرار جينيت الرائدة "في البحث عن الزمن الضائع" التي أثمرت فيما بعد كتابه الأشهر "الخطاب القصصي: مقال في المنهج".

يقول ميللر في كلمة التقديم إن مركز اهتمام الدراسات التي يضمها الكتاب، ومنها دراسة مارتن برايس، "منهجي إلى حد بعيد، بمعنى أنها لا تسعى إلى تأويل الأعمال المفردة التي تتناولها، بل تسعى كشأن الدراسات البنوية إلى "دراسة بنياتها وحيلها الفنية"، كما يقول كالر في تقديمه لكتابه

"الشعرية البنيوية: البنيوية وعلم اللغة ودراسة الأدب" (viii). ويرى ميللر أن الدراسات الست تطرح بدرجات متفاوتة أسئلة ثلاثة:

١- ما الذي يميز القصص النثري عن أشكال الأدب الأخرى؟

٢- كيف نناقش القصص النثري؟

٣- وما أنواع هذا الجنس من القصص؟

وتشترك دراسة مارتن برايس مع دراسة جيرار جينيت خاصة في تأثرها بحركة الإحياء البلاغي التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين وبرز منها الناقد البنيوي أو ما بعد البنيوي الفرنسي المعروف رولان بارت. لكن نظرة على سيرة حياة مارتن برايس تبين أن الرجل بدراسته عن الفن البلاغي عند جوناثان سويفت وعلاقة البنية بالمعنى التي نشرها في عام ١٩٥٣ كان من مؤسسي الحركة لا من المتأثرين بها فحسب.

وتدخل دراسة برايس، كما يقول ميللر، ضمن حركة تحول في الاهتمام النقدي من دراسة "وجهة النظر" أو منظور السرد إلى تحليل القصص أو مشكلات تأويله، ويتفق في ذلك مع قول كالر في تقديمه لكتاب جينيت المذكور، إذ يقول: "حتى كتاب 'بلاغة القصص' لصاحبه وين بوث محدود الاهتمام بمشكلات المنظور السردى أو وجهة النظر" (7)، وهو ما نجده تعسفاً في الحكم على إسهام بوث النقدي. وتتطرق الدراسة من الاعتقاد بأن التحليل الذي يفرضي إلى التأويل لابد أن يضع البنية نصب عينيه وبأن القصص بناء ناقص يخلق معناه من خلال انتظام تفاصيل الوصف والحدث في علاقات جديدة يحددها كما يقول برايس شعور القارئ بوجود "فكرة

حاكمة". ويتغير البناء وتتغير الدلالات مع تغير تحديد هذه الفكرة. فما قد يبدو غير ذي دلالة أو عَرَضِيًّا مع تحديد فكرة حاكمة معينة، يكتسب دلالة ومن ثم يبدو أنه يخدم غرضًا في سياق فكرة حاكمة.

ينصب اهتمام دراسة برايس في تناوله للشكل أو البناء الكلي على تحليل دلالات التفاصيل الوصفية في سياقها الروائي. وكما يشير العنوان، فإن الشكل العام ينشأ من خلال انتظام التفاصيل في أنساق من المعاني المرتبطة بالمواقف القصصية التفصيلية ثم في نسق أكبر من المعاني المترابطة تجمعها فكرة حاكمة.

إن الترجمة المباشرة لمفردة irrelevant التي تصف نوع التفاصيل التي يدرسها المؤلف هي "غير ذات الصلة" والترجمة الشارحة ربما تكون "غير ذات الدلالة". أما مفردة "العَرَضِيَّة" التي اخترناها فتخدم المعنى الذي في ظننا تؤسس له الدراسة من أول فقرة إلى آخر فقرة. وتفسير "العَرَضِيَّة" كما نستخدمها هو عدم قصد الشيء لذاته مقابل ما له غرض معين، فإذا كان العرضي هو "ما لا يدخل في ذات الشيء أو جوهره"، كما يورد المعجم الوسيط، فهو ما يمكن الاستغناء عنه دون هدم الشيء أو إحداث تغيير جوهري فيه، وبمفهوم المشكلة فإن اكتشاف الغرضية، مقابل العَرَضِيَّة، يعني اكتشاف الارتباط بجوهر العمل، وهذا ما يفسر العنوان الذي نعطيه لتقديمنا لترجمة هذه الدراسة والذي يلخص فهمنا لها. وإن التجانس الموجود بين مفردتي "العَرَضِيَّة" و"الغرضية" هو في ظننا ما تدور حوله الدراسة. وليس مردّ اختيارنا لهذا العنوان التلخيصي الظرفية التي تتيحها المفردتان، بل لأن المعنى المشترك بين المفردتين المختلفتين بل المتناقضتين هو مناط هذا الاختيار. ولتبيان ذلك نرد الدراسة إلى سياقها النقدي، الذي نستخلصه

مما ورد في الدراسة نفسها، لا من سيرة حياة الناقد. وهذا من مقتضيات النقد النصي، الذي نطبقه على هذا النص النقدي.

والسؤال الذي تتطـلق منه الدراسة يدور حول معيار الحكم على وظيفية التفاصيل التي ترد في وصف حدث أو شخصية . وهذا سؤال في الأساس عن ظروف نشأة المعنى وعلاقته بشروط العقد الضمني مع الكاتب التي على القارئ اكتشافها. معنى ذلك أن القارئ يسعى إلى إيجاد علاقات جديدة بين التفاصيل والإحالات المختلفة داخل النص فيستخلص منها ما يعينه على تحديد طبيعة العلاقات، ومن ثم يتولد المعنى، وقد تجنبنا مفردة 'شفرة' واستبدلنا بها "ما يعينه" لأننا لا نجد الدراسة تنتمي انتماء صريحاً أو حصرياً للنقد البنوي. فالبنوية لا ترحب بالاعتقاد في وجود معنى موحد يحكم النص أو وجود مقصد للمؤلف يحكم التفاصيل ويعكس الواقع، والناقد البنوي يقول باستقلالية العمل عن المؤلف والقارئ والواقع الخارجي، أما مارتن برايس في هذه الدراسة فيبني تصوره عن الدلالة أو الصلة أو الغرضية، مقابل العرضية أي غياب الدلالة الخاصة، على ما يسميه بالشعور بفكرة حاکمة. ويتفق برايس هنا مع الفكر البنوي في رفض التفتت والتجزئة أو الذرية، حسب ترجمة محمد عناني، ويسعى إلى اكتشاف نسق يضم التفاصيل أو دلالة لها تتجاوز فكرة تمثل الواقع. و لكن برايس لا يرفض فكرة التصميم design التي تحمل معنى التدبير السابق ومن ثم حضور المؤلف؛ إذ يتساءل في دراسة أخرى يحيلنا إليها ريمون كينان عن إمكانية اعتبار الشخصيات الروائية "شخصاً بشرية وفي الوقت نفسه جزءاً في تصميم فني" (٣٣).

من الأسئلة الثلاثة التي يطرحها ميللر في تقديمه نجد السؤال الثاني "كيف نناقش القصص النثري؟" الأقرب إلى موضوع دراسة مارتن برايس. وإجابة ذلك، كما يقدمها برايس، أن يسعى القارئ إلى نفي التجزئة الموجودة في افتراض أن غرض تفاصيل الوصف هو مجرد خلق جو يماثل الواقع، فذلك يدخلها في نطاق غياب الدلالة البنيوية وخروجها من الغرضية إلى العَرَضِيَّة، وهذا ما يتعلق بالجزء الثاني من عنوان الدراسة وهو السؤال: كيف يكتسب العمل شكله أو تنشأ بنيته؟ وفي ذلك نذكر أن فرانك لنتريشا صاحب كتاب "بعد النقد الجديد" يورد مقولة ذات دلالة في فهم تصويره عن شكل العمل الأدبي من المنظور البنيوي، تتفق وما يحاول برايس إثباته: "النص نوع من الفضاء الذي لا شكل له، ثم تأتي أنماط أو طرق ممنهجة من القراءة تفرض عليه الشكل" (ص ١٠٨). وإن تركيز برايس الواضح على دور القارئ لا يجعله من دعاة استقلالية العمل عن القارئ وهذه نقطة أخرى تجعل انتماء هذا المقال إلى التراث البنيوي أمرًا غير محسوم. فإذا كان من انتماء أعم لهذه الدراسة فهو إلى مجال "بلاغة النص القصصي" الذي يسعى إلى دراسة كيفية إحداث النص أثره، الذي رمى كالر أحد أهم رواده بمحدودية الأفق، ويرى ميللر أن الدراسات التي يقدمها تجاوزت أفقه. ولكن من اللافت للنظر أن برايس عندما بدأ حديثه عن الوصف لم يختار من كلام هنري جيمس تعبير "كثافة الوهم الواقعي" كما فعل رائد الكتابة عن بلاغة النص القصصي وين بوث (٤٠)، بل اختار تعبير "صلابة الوصف". ودلالة ذلك أن وين بوث كان يؤمن بأن الوصف نوع من التعليق الذي يستخدمه المؤلف. لكن هذا الاختيار لم ينجح في إخفاء افتراض دور المؤلف وقصديته أو غرضيته عن دراسة برايس الذي أورد عن تولستوي صاحب "الحرب والسلام" و "أنا كارنينا" تقيعًا لمن وصفهم بالنقاد قصيري النظر لأنهم غفلوا

عن قصده فيما أورده من تفاصيل وصف في رواية "أنا كارنينا"، كما سيرد في الدراسة. وبذلك لا يبدو مارتن برايس متحمساً لإقصاء المؤلف أو قطع صلته بالعمل عند البحث عن المعنى والدلالة الكامنة في التفاصيل.

وأخيراً ، فبالرغم من أن هذه الدراسة قد أُلقيت في مؤتمر عام ١٩٧٠ و نشرت عام ١٩٧١ في فورة الدراسات البنوية و البلاغية التي لمعت ثم فقدت بريقها أو انقلب عليها روادها، فهي دراسة تنبئ وعياً قرائياً من شأنه الوصول إلى فهم أعمق وتقدير أكبر لأعمال استقر لها في أذهان القراء معانٍ قد تتغير إذا وضعت التفاصيل في السياق الذي تصفه منهجية برايس. إن مثل هذه الدراسات وما تنتيحه من فهم جديد تفصيلي من شأنها أن تعيد تقييم التراث الروائي وقياسه بمعايير اللغة والبلاغة والبنية العامة. فما يُظن أنها تفاصيل عَرَضِيَّة أو زائدة تتحول إلى جزء من البناء الروائي والمعنى الذي يشترك القارئ في صنعه.

مراجع المقدمة

محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٦.

Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988

Price, Martin. " The Other Self: Thoughts about Character in the Novel: Imagined Worlds: *Essays on Some English Novels and Novelists in Honour of J. Butt*. Eds. Mack and I Gregor. London: Methuen 1968.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1987.

Miller, Hillis J. Foreword. *Aspects of Narrative*. Ed. Hillis J. Miller. NY: Colombia University Press, 1971.

In Memoriam: Martin Price, Distinguished Scholar of 18th-Century English Literature <http://news.yale.edu/> (8/9/2013)

Culler, Jonathan. Foreword. *Narrative Discourse* by Gerard Genette, Trans. Jane E. Lewin, Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. N Y: Cornell University Press, 1975.

التفصيلية العرضية و نشوء الشكل

المشكلة التي أبدأ بها هي التفصيلية العرضية. فكل رواية واقعية تعطينا تفاصيل لا حصر لها: تصف شكل الشخصيات وملابسهم ومكان معيشتهم. ونحن في العموم نستقبل هذه التفصيلات في سياق ما سماه هنري جيمس "بتماسك الوصف"^(١) فهي تضيء جو الواقع، أو وهم الحياة، وبدونها لن نقوم للرواية قائمة. ونقول إليزابيث باون هذا بأسلوب مختلف: "تكذب الرواية إذ تقول إن شيئاً حدث، وهو لم يحدث. ومن هنا لزم أن تحوي حقائق لا خلاف عليها، حتى تضمن تماسك الكذبة الأصلية"^(٢). ومع ذلك، فمن الواضح أن الوصف التفصيلي الذي تنتشه الرواية لن تكون له نهاية إذا تركنا له العنان؛ فعند أية نقطة نضع الحدود وبأية طريقة؟ وهل توجد عرضية خالصة"^(٣)؟ فإن لم توجد، فأية درجات العرضية نسمح بها؟

عندما نقرأ رواية، فإننا نتكيف بدرجات متفاوتة من اللاعقلانية مع نوع العرضية الذي تفرضه هذه الرواية؛ ثم نعد أنفسنا لاستكشاف موسع للجزء أو للفضاء الزوائي، ولإستدعاء قوى الماضي الافتراضي. أو لعنا نقبل سبر غور وعي إحدى الشخصيات، ومن تجولنا معها ومع ذاكرتها نخلق تصورنا عن العالم المحيط بهذه الشخصية. وربما هيأنا أنفسنا لمكان غير محدد الملامح، مكان فيه قوانين الاحتمالات غريبة تشبه قوانين الألعاب، إذ تحكم مواقفها قوانين نحاول فهمها كأننا نحل أحجية. وعلى القارئ أن يجد المفتاح الصحيح، وأن يكون إطار التوقعات المناسبة وأن يوقع واعياً على شروط العقد القصصي الذي أعده المؤلف. واكتشاف قوانين الصلة أو الدلالة هذه ربما يحتاج جهداً بسيطاً في عمل تقليدي؛ أما في الرواية

التجريبية فربما كان مصدراً رئيساً للاهتمام؛ حيث يكون القارئ والمادة الروائية كلاهما موضوعاً للتجربة.

في الرواية الواقعية نتوقع أن يكون للشخصيات الرئيسة مدى واسع من الصفات، ونفترض أنه كلما زادت الصفات، قلت أهمية بعضها. ماذا عن لون شعر البطلة؟ ففي الرومانسات أو القصص الخيالي الأسطوري التقليدي يفرض الشعر الأصفر حالة من البراءة والرقّة والاستقامة الأخلاقية، على حين يشي الشعر الأسود بإرادة الهيمنة والمهارة، والحياة الغريزية القوية. إن تصنيف الصفات طبقاً لسياق هذا النوع من القصص قاطع ومحدد إلى درجة تجعل عدد الصفات قليلاً نسبياً ومتسقاً ومحكوماً إلى حد بعيد. أما في الروايات الواقعية فلا يلزم أن يستدعي لون الشعر صفات أخلاقية، ومن هنا تكون درجة الدلالة المفروضة منخفضة، بل يبدو أن بعض التفاصيل موجودة لخلق صورة متكاملة مقنعة وحسب. وحتى في هذه المواطن نسعى لإيجاد الصلة ونتوقع درجة منها أعلى مما قد يدّعيها المؤلف. وقد يعكس هذا ميلنا إلى خلق أنساق وربط العناصر وإلى التبسيط والتصنيف. إن انطباعاتنا الأولى غالباً ما تقوم على الأنماط الثابتة والفئات التقليدية التي نستوعب بها ما هو غير مألوف أو محير. وإن المعرفة الدقيقة والاهتمام بالثابر هما فقط ما يمكننا من التفارقة بين الأنساق والتمييز بينها. وتحديد الخصائص الكاشفة التي تؤدي إلى بناء الشخصية الروائية المفردة.

ولنأخذ بإيجاز مثال تقديم شخصيتي ماري وهنري كروفورد إلى العالم القصصي لرواية "مانسفيلد بارك" لجين أوستن؛ إذ خسرت ماري كروفورد منزلاً لها في لندن وتسعى وسط ظروف غير مواتية "أن تجرب حظها بين أقاربها الآخرين". ويبدو التناول سمة اللقاء الأول معهم:

وجدت الأنسة كروفورد أختاً بلا رقي متكلف أو تلقائية فظة وزوج أخت يبدو سيّداً مهذباً، ومنزلاً فسيحاً تامّ التجهيز. ووجدت السيدة جرانت فيمن تمت أن تحب أكثر من ذي قبل شاباً وشابة لهما مظهر أسر. كانت الأنسة كروفورد بالغة الحسن، و رغم عدم وسامة هنري، فقد كان له حضور وطلّة، وكانت تصرفات الاثنين لطيفة ومفعمة بالحياة، وعلى الفور سلمت السيدة جرانت لهما بالحسن فيما وراء ذلك.^(٤)

برغم أن السيد جرانت راعي كنيسة فهو يبدو سيّداً مهذباً وللأخوين كروفورد "مظهر أسر". أما الصفات الوحيدة المذكورة للسيدة جرانت فهي سلوكها وما لديها من أسباب الضيافة المريحة والأخوان كروفورد كذلك بوصفان كزائرين ينتظر أن يكونا صحبة ممتعة.

في الفصل التالي، يخضع الأخوان كروفورد لفحص أكثر دقة على يد ماريا وجوليا برترام، أختي السير توماس العنيدتين الأنثويتين.

لم يكن جمال الأنسة كروفورد سبباً في بغض الأنستين ابنتي برترام. فلقد كان لهما من الجمال ما يمنعهما كراهية أية امرأة لهذا السبب، كان يسجرهما مثل أخويهما عيناها السوداءوان وبشرتها البنية الصافية وحسنها العام. أما لو كانت طويلة ملفوفة الجسد وشقراء لكان الأمر يستحق المنافسة، ولكن والحال هو الحال، فلا مجال للمقارنة، فقد كانت من جوانب عدة فتاة حلوة حسناء، أما هما فكانتا أحسن شابتين في البلدة.^(٥)

يلاحظ أن الإقرار "بالبشرة البنية الصافية" لدى ماري كروفورد مقدم في مقابل بياض الأنستين برترام، لكنه عنصر واحد في صورة "البنات الحلوة

الحسنة"، تلك الفئة المُطمئنة التي تجعل ماريا و جوليا تقبلان وجودها. ويستمر الفحص:

لم يكن أخوها وسيماً على الإطلاق، عندما رآه أول مرة كان خالياً من الوسامة تماماً، أسمر وبلا وسامة، لكنه كان السيد المذهب عذب الكلام. أثبت في اللقاء الثاني أنه ليس خالياً من الوسامة تماماً، لم يكن وسيماً بلا شك، لكن كانت له طلة حسنة، وكانت أسنانه جيدة جداً وبنيتة الجسدية حسنة إلى درجة تُتسي عدم وسامته. وبعد لقاء ثالث بعد عشاء معه في مقر راعي الكنيسة، لم يكن أحد ليصفه بذلك. بل كان أكثر من عرفته الأختان جاذبية من الشباب، وكانتا كلتاهما مبهورتين به بالدرجة نفسها. ولأن الأنسة برترام مخطوبة فهذا بحكم العدل جعله ملكاً لجوليا، وكانت جوليا على وعي تام بذلك، وقبل أن يصل مانسفيلد بأسبوع، كانت على استعداد تام لأن يقع في حبها.

تستخدم جين أوستن أسلوب الخطاب غير المباشر، الذي يلتقط اللغة المميزة للشخصية لكنه يكتف بعملية تفكيرها، مثل حركة تسريع فيلم سينمائي. وبهذه الطريقة تلتقط عملية التسويق السريعة الآلية تقريباً التي يتم بها إسباغ صفات الجاذبية الاستثنائية على رجل يعد زوجاً محتملاً. فمظهر هنري غير المميز يعاد النظر فيه لإيجاد صفات تتسق مع حسن خلقه مثل أسنانه التي تبرز لتلمع بمزيج من الذكاء والحيوية الجنسية.

وفي رواية تولستوي "أنا كارنينا" فرونسكي رجل آخر أسنانه جيدة، وهي جزء من ذلك الحيوان الرائع الذي يعشق جسده، لدرجة أن فرونسكي نفسه يعتمد وجوده في أفضل الأحوال على هذا. فالأسنان جانب في جسدية فرونسكي المحددة لحضوره، وإن كانت جسدية مشعة، ترتبط بحبه للكتابة

ولمجتمع سانت بطرسبرج ولللألعاب الاجتماعية والرياضية جميعاً. أما هنري كروفورد فأسنانه أقل أثراً، فهي جزء من شعار على صفات جاذبية ذكرورية مصنوعة على عجل تحتاجها الأختان ليعدلاه حتى يناسب صورتها النرجسية عن المستقبل.

ما يكشفه هذا الموقف، كغيره، هو الحركة نحو التحديد. يستخدم إي. إتش جومبريتش صورة الحصان الخشبي أو العصي الفرنسية ليقدم وصفاً كاشفاً للطريقة التي يتحكم بها حسُّ الصلة أو الدلالة في بحثنا عن الصفات، بل التي يبني بها الأشكال التي نسج بها الأشياء أو الناس. يبدأ الحصان الخشبي بعصا مكنسة يستخدمها الطفل بدلاً عن حصان. وبعد أن يكتشف إمكانية امتطائه فإنه قد يسقط عليه صفات "تخيلية" أخرى، فيعطيه ذليلاً وأنثين وشعر رقبة وربما سرجاً. بدأ الطفل بما يمكن أن نسميه الشكل العمومي للحصان، ثم يزيده تحديداً وكلما استدعت ضرورة اللعب أعطاه المزيد من الصفات التي تتناسب وظائف الحصان. فهل هذا تمثيل للحصان؟ أم هو بديل عنه؟ مغزى أمثلة جومبريتش أن "الاستبدال قد يسبق التصوير، والإبداع والتواصل" (١) وأن الحاجة هي البداية ثم يأتي استخدام الأشياء البديلة لإشباع الحاجة، ثم يأتي إسقاط الصفات التي تفرضها حاجات جديدة على تلك الأشياء البديلة.

ماذا يقول لنا حصان جومبريتش الخشبي عن الرواية؟ فهو يذكرنا أولاً بأن تمثيل الواقع القصصي قد ينشأ عن أشكال تقليدية أو نماذج أولية، سواء استخدمناها كإسقاطات، أو أشكال لعبوية أو كنماذج للتحكم. وربما احتاجت تمييزاً متزايداً مع تحول الصور الذهنية إلى ممثلين في أساطير، وتعديل الأساطير لتلائم اهتماماتنا أو رغباتنا الخاصة. الأكثر من ذلك يشير

مثال جومبريتش إلى الواقعية بتفاصيل لا تنشأ عن الرغبة في تمثيل الواقع بقدر ما تنشأ عن ضغط الأعراف أو الأشكال التقليدية التي تبحث دائماً عن درجة أعقد من التمييز والتحديد. ففي الفصل السابع عشر الشهير من رواية "آدم بيد" ترفض الروائية جورج إليوت القصص الرومانسي السهل سعياً وراء حقائق الواقعية الأصعب كثيراً. وهي بذلك تعني امتداداً لأعراف الرومانسية إلى عالم تطوع فيه الحكايات لتستوعب وقائع الحياة التاريخية، وحيث تبيض أو تغسل فيه الشخصيات التقليدية وتكثف حتى تفقد لونها وتكون كجيرانها لا يميزهم عن غيرهم شيء. ولا تقصد إليوت أن تقدم لنا صورة مطابقة للواقع الاجتماعي بل أن "تعطي وصفاً صادقاً للناس والأشياء كما تتعكس على مرآة عقلي"^(٧). والحق أن هذا يصير امتداداً للأشكال العليا لتشمل التفاصيل ما دون الأدبية بل غير الأدبية المتعلقة "بوجودنا البيئي الرتيب". إن "التمائل التام" هو نقطة حدود العملية برمتها، حيث يتم تعديل الشكل العمومي تعديلاً كبيراً يجعلنا نوجه مجرى شعورنا في اتجاه لا يسير فيه في المعتاد، ومن ثم لا "ينتظر الجمال" بل "يتدفق بقوة لا تقاوم حاملاً الجمال معه". فهي تضحي بالتناسب وجمال الشكل وقديسيتها حتى توسع حدود الفن، كما فعل المصورون الهولنديون ليشمل "تلك الظهور المكورة والوجوه الحمقاء التي أنهكها الطقس، والتي انكبت على الجاروف وأنجزت العمل الأشق في هذا العالم." النقطة التي أود التركيز عليها هي المد المتعمد - بل القسري - للأشكال، وليس السعي إلى التمثيل أو التسجيل الأدبي.

في الموقف الذي استشهدت به من جين أوستن، توجد صورة عمومية، تم صياغتها بمفردات اجتماعية، ثم تخصيصها بطرق عدة على يد الشخصيات المراقبة. أما حدود هذا التخصيص فتقررها هذه الشخصيات المراقبة أو الموضوعات الحاكمة لدى المؤلف. فهناك صفات بعينها تعتمد

جين أوستن عليها في استقبال الواقع أو تصويره، وغيرها يسبب لنا التشويش أو الارتباك عندما نحاول تتبع نوع الحدث الموجود في أعمالها. وكما يقول جومبريتش، " إذا صار الحصان الخشبي مشابهاً للحصان الحقيقي بدرجة كبيرة، فربما انطلق كالجواد من تلقاء نفسه".^(٨) إذا نظرنا من هذه الزاوية سنرى أن الصلة تتسع لتستدعي تفاصيل جديدة وتصير التفصيلية العَرَضِيَّة هي الحد الذي يتوقف عنده هذا التوسع.

يميز فرانك كيرمود في كتابه "حس النهاية" بين بساطة الأساطير وتعقيد القصص، بين النسق المحكوم بالأمني والفحص المتشكك لهذا النسق باستخدام ظروف الواقع. هذا النوع من الاختبار وحده القادر على نزع مصداقية الأساطير، وتأتي تلك الانقلابات أو التحولات العكسية التي يجدها أرسطو في الحكايات المعقدة نتيجة نزع هذه المصداقية. إن الحاجة إلى تعديل التوقعات هي ما تنتج القصص الناضج الذي يستوعب الاحتمالات دون أن يغفل الشكل. إن الأساطير التي يكتب عنها السيد كيرمود - ومن الكتاب من يصفونها بأسماء أقل احتراماً - غالباً ما كانت تعدل من باب التمني وبطرق تقليدية لتلائم مواقف الحياة المعتادة المعاصرة، فيتحول الشكل الأولي إلى شكل نمطي. هذه الأشكال العمومية هي التي تتصارع معها الرواية الواقعية دائماً، فتكسر حدودها وتوسعها وتلج على الحضور الراسخ لما هو حقيقي.^(٩) يقدم تولستوي في رواية "أنا كارنينا" تصويراً للعملية الفنية التي تؤكد هذا الرأي. يصنع الرسام ميخالوف "رسماً مبدئياً لرجل في ثوبه غضب"، وكانت الورقة التي يرسم عليها ملطخة ببقعة دهنية، وتوحي البقعة الشمعية بوضع جديد لصورة الرجل:

كان يرسم هذا الوضع الجديد عندما تذكر فجأة الوجه المفعم بالطاقة ذي الذقن البارز لبائع كان يشتري منه السيجار، أعطى الرجل الذي يرسمه وجه البائع وذقنه. ضحك فرحاً. فالشكل الذي يرسمه بعث من الموات والتصنع إلى الحياة، ولا سبيل لتغيير ذلك، لقد صار حيًا ومحددًا بكل وضوح وبلا أدنى شك. يمكن تصحيح الرسم حسب مقتضيات الشكل، فمن الممكن، بل لابد، أن يجد وضعًا مختلفًا للساقين. وأن يغير وضع الذراع اليمنى تمامًا، ويرجع الشعر إلى الوراء. لكنه في أثناء عمل هذه التعديلات لم يغير الشكل نفسه، بل أزال ما كان يخفيه. أزال كل ما كان يمنع رؤيته. كل لمسة فرشاة جديدة كانت تكشف تدريجيًا عن الشكل كله بكل قوته وحيويته التي ظهرت فجأة له بفعل البقعة الدهنية. (١٠)

لعلنا نلاحظ التركيز المبدئي على الشكل العام لرجل غاضب، ثم الإيحاء العفوي في شكل بقعة دهنية، إن الدافع الخارجي لمحتوى داخلي أو لرؤية ما يقبض على تفاصيل حقيقية من أي نوع لإيجاد التخصيص، وهي مصدر معظم "القوة والحيوية" في هذه الرؤية التي ينبغي أن تجسد تجسيدًا ملائمًا. أطرف ما في الأمر هو الحس الذي يزواج بين التجسيد والكشف في آن واحد. فما إن يجد الفنان شكلًا خارجيًا ضروريًا من خلال ظرف آني، ينبغي حماية هذا الشكل وتحريره من العرضية الاعتيادية أو التافهة. ولا غنى عن هذا الجانب المزدوج في التفصيـلة الواقعية الملموسة؛ إذ تمثل أحد شروط الكشف، كما تمثل تهديدًا بالعرضية أو فقدان الدلالة في آن واحد.

عند أي نقطة يحقق الإخفاء أو التغطية التعيم الكامل؟ تحذر فيرجينيا وولف في مقالها الشهير " السيد بينيت والسيدة براون" من الاعتماد على العرف الاجتماعي وحده. فتتخيل العامة الانجليز يتحدثون:

للجائز بيوت. لهن آباء. لديهن دخول. لديهن خدم. لديهن قوارير مياه ساخنة. هكذا نعرف أنهن عجائز. علمنا السيد ويلز والسيد بينيت والسيد جولزورثي أن هذه هي طريقة التعرف عليهن.

إن الروائيين من عصر الملك جورج "قدموا لنا منزلًا آملين أن نتمكن من استنباط طبيعة البشر الذين يعيشون فيه." وعلى العكس من ذلك، تدافع السيدة وولف عن وجود "عجوز ذات إمكانيات لا محدودة وتنوع لانهائي، قادرة على الظهور في أي مكان، تلبس أية ملابس وتقول أي شيء وتفعل ما لا يعلمه إلا الله." (١١)

أية ملابس؟ فلماذا يجب أن نعلم أن إيما بوفاري، عندما تظهر لتشارلز أول مرة، "ترتدي ثوبًا من صوف الميرينو الأزرق له شراشيب." (١٢) لم يكن ثوب إيما مجرد شيء، بل هو بيان، ليس تغطية بل كشف. إن الصوف الفاخر، الأزرق الرومانسي أي لون خيالاتها، الشراشيب التي تتناقض مع البيت الريفي لكنها تتسق مع أسباب الترف والإسراف فيه - هذه الأشياء كلها إسقاطات على طبيعة إيما، وهي بالنسبة إلى تشارلز بوفاري إسقاطات على حياة الشهوات التي لم يعرفها من قبل قط. ليست تفاصيل ثوب إيما مجرد أشكال اجتماعية، رغم أنها تشملها. ولكنها تشير إلى تداخل ثيمات عديدة لم يكتمل وجودها كلها في القصة بعد. يُظهر معناها شيئًا من طباع إيما أو تشارلز حينًا، أو شيئًا من النسق الاقتصادي الذي سيميز حياتها أو شيئًا من عدم التناغم الذي سيستغله فلوبير بتوسع في مشاهد المعرض الزراعي. تتجنب هذه التفاصيل التبسيط الحكائي لدى بعض الروائيين الأذكياء الذين يوصفون بامتلاك عين لاصطياد التفاصيل، حيث تميل

التفاصيل إلى أداء عمل التعليق السوسيلوجي القوي والبسيط. يحمل ثوب إما تضمينات كثيرة، بعضها لا يتضح إلا بأثر رجعي، مع ذلك لا يوجد تعليق للحركة السردية يسمح بالتصريح بما تتضمنه من مقولات، ولا يوجد ذلك الانقطاع في السرد المباشر الذي يبرز عملية إدخال رمز.

فكيف يمنع الروائي هذه الأشياء، التي توفر ظروف الواقع المقنع، من أن تصير مجرد تغطية؟ كيف يحفظ وظيفة الشيء الواقعي بوصفه لغة، أي ذا دلالة؟ يمكن تحقيق ذلك جزئياً بوجود راوٍ، يعلق على الأحداث، كما تفعل جورج إليوت، فيبرز دلالة هذه الأشياء، ويقوم بدور المذكر كما يقدم نموذجاً لعملية ترجمة الأشياء إلى مقولات. في غياب راوٍ كهذا، هناك أثر الترتيب، والفنية الواضحة للتنظيم، وللتكرار التراكمي.

في إحدى خطابه كتب تولستوي ما يلي عن رواية "أنا كارنينا":

...إذا ظن قصيرو النظر من النقاد أنني أردت أن أصف ما راق لي فحسب، مثل عشاء أوبلونسكي أو شكل كنتي أنا، فهم مخطئون. ففي كل شيء...كتبته كانت تقودني الحاجة لجمع الأفكار، التي تترابط معاً وتعبر عن نفسي، برغم أن كل فكرة وحدها، تم التعبير عنها بمفردها بكلمات تفقد معناها وتتدنى تدنياً مشيناً عندما تؤخذ إحدى الحلقات وحدها وهي جزء من شكل أكبر. لكن ترابط هذه الأفكار، ليس، في اعتقادي، عملية فكرية، بل شيء آخر، ومن المستحيل التعبير عن مصدر هذا الترابط بكلام مباشر، والسبيل الوحيد لذلك هو وصف الصور والأفعال والمواقف بالكلمات. (١٣)

تكشف هذه الوصلات عن سيطرة المؤلف، وعن استخدام مقصود لنسق مختار، بدرجة لا تقل عن سيطرة أكثر الرواة فصاحة. من أمثلة ذلك، عندما يأتي ليفن لزيارة صديقه القديم ستيفا أوبلونسكي وقد جاء ليفن ليعرض

الزواج على كيتي، في حين أن ستيفا وشقيقة كيتي الكبرى دوللي كلتيهما مستبعدتان منذ اكتشاف كيتي علاقة الرجل بمرربة فرنسية. يزور ليفن أوبلونسكي في مكتبه، حيث نرى سحر البروقراطي أوبلونسكي وسعة حيلته، ثم يلتقيان مرة أخرى على العشاء. وفي لحظة دخولهما المطعم يظهر على وجه أوبلونسكي "توع من الألق المكتوم"، يملئ طلباته على النادل التتري، يمازح صورة المرأة الفرنسية الموضوعية على مكتب الصراف. يحاول ليفن أن يحمي صورته المثالية عن كيتي في هذا المكان الموسوم بالحسية النجسة.

يحيي الاثنان نادل "تتري أبيض الشعر يبدو عليه قدر كبير من تذلل الخدم، عريض المقعدة لدرجة جعلت طرفي المعطف الطويل المذيل لا يلتقيان". يسمح النادل لأوبلونسكي أن يطلب الطعام بالروسية لكنه يردد اسم كل صنف بالفرنسية، ثم يسرع منصرفاً وذليلاً معطفه الطويل يطيران خلفه و"بعد خمس دقائق يسرع عائداً بطبق من المحار أصدافها اللؤلؤية مفتوحة وبقنينة بين أصابعه". وما إن يسكب النبيذ، حتى ينظر النادل البدين كبير السن إلى أوبلونسكي "بابتسامة بها لذة مكشوفة". بالنسبة إلى ليفن، "هذا الاندفاع المتواصل والجري في كل مكان، هذه التماثيل البرونزية، والمرايا، والأضواء، وهؤلاء التتريون - بدت كلها مهيبة... كان خائفاً من تلويث الشيء الذي ملأ روحه". لكن ليفن لا يعلق بصوت مسموع إلا على اختلاف [الطعام هنا] مع الأطعمة في الريف، التي ينبغي أن تلتهم بأسرع ما يمكن حتى يعودوا إلى العمل - أما هنا في موسكو، كما يقول ليفن "أنت وأنا نتعمد أن نطيل زمن تناول الطعام ما أمكننا ولهذا طلبنا المجار". عندما يجيب أوبلونسكي بأن "هذا هو الهدف الأساسي من الحضارة، أن تجعل كل شيء

مصدرًا للمتعة"، يرد ليفن ببساطة "إن كان الأمر كذلك، فأفضل أن أكون متوحشًا".^(١٤)

في موقف تالٍ يتناقش الاثنان حول علاقة أوبلونسكي بالمربية. يستنكر ليفن الأمر ولا يتعاطف مع صديقه، وينكر عليه تصويره المريح لنفسه بأن الحب معضلة مأساوية. فيرد أوبلونسكي بهدوء:

...أنت رجل كامل الجدية والإخلاص. وهذا هو موضع قوتك وضعفك. أنت كامل الجدية والإخلاص وتريد أن تكون الحياة في إخلاصك وجديتك، لكنها ليست كذلك ولن تكون. أنت تحتقر الخدمة العامة لأنك تعتقد أن ممارستها ينبغي أن تكون 'مثل أهدافها' مخصصة ومتجردة من المصلحة الشخصية، لكن ذلك لا يحدث قط. تريد أن يكون لسعي كل إنسان هدف، وأن يكون الحب والحياة الأسرية شيئًا واحدًا دائمًا. لكن ذلك لا يحدث أيضًا. كل السحر وكل جمال الحياة مصنوع من الضوء والظل.

ثم يعطينا تولستوي واحدة من لحظات المفارقة التي يصنعها الراوي العالم بكل شيء:

يشعر الاثنان فجأة أنه رغم أنهما صديقان، أكلا وشربا معًا، وكان من شأن هذا أن يقرب بينهما، فإن كل واحد منهما لم يكن يفكر إلا في شئونه ولم يكن بحق مهتمًا بالآخر.

جعل تولستوي هذا العشاء، الذي يأتي في أول الرواية، أساسًا لكثير من الروابط التي ستسري في العمل كله - ولاسيما روابط الشخصيات التي تتخذ منظورًا جماليًا، على الحياة بدرجات متفاوتة من الوعي وتقبل الذات، والشخصيات التي تتخذ منظورًا أخلاقيًا، بكل ما تحمله من عبء وكثافة كيخوتية [أو مثالية ساذجة]. ففي جاذبية أوبلونسكي ومكره ورضاه بالمياه

الضحلة الآمنة والدافئة المريحة، نرى جوانب من شخصية فرونسكي. وفي حاجة ليفن الملحة إلى أن يكون ملتزمًا التزامًا كاملاً، وإلى أن يستخلص معنى لحياته، نرى الإمكانات البطولية لـ "أنا" نفسها وهي بقسوة تعجز عن التحقق. يملأ النادل التتري البدين المتذلل مشهد المطعم الذي يرتاده أوبلونسكي، وهو كذلك تعبير صادم عن مبدأ اللذة الصريح الذي تنطوي عليه الرؤية الجمالية لمباهج الحياة المصنوعة، كما يقول، من الضوء والظل.

ثمة منطقة حدودية تتجاذب التفاصيل فيها مقتضيات البنية واتساق نسيج العالم القصصي ذي المصادقية. وطبيعة هذه التفاصيل لا تختلف عن تفاصيل حياتنا التي نفهم في سياق ظروف خارجية ودافع داخلي. فكل منا يلقي إلى عالم لم يشارك في صنعه، لكن كل واحد منا يدرك منه ما يستطيع. وعند مستوى معين من الفعل الإرادي أو غير الإرادي نختار أنفسنا وعالمنا. إن إحدى جوانب الرؤية الفرويدية المذهلة بل المرعبة أنها تجعل كل شيء يبدو أنه يكمل الصدفة بالاختيار، وتقيد الحوادث العَرَضِيَّة بسلاسل العَرَضِيَّة. وهي لا تمنع الأحداث المحتملة؛ لأنها لا تقرر ما سيدخل في تكوين خبرتنا، لكنها يمكن أن تشير إلى الطريق الذي تستخدم به هذه الخبرة وتشكلها.

القياس في حالة الرواية هو قدر الدلالة الذي تمنحه لأكثر التفاصيل العَرَضِيَّة والهامشية. بيد أن الحياة في حالة دلالة دائمة حادة تشبه حالة مرض "البارانويا"، وهو الاعتقاد في وجود تخطيط عمدي سابق شديد التفصيل، تفرض مثل هذه الرؤية تصميمها في كل موضع بشكل استغراقي متكرر؛ فالتصميم موجود في كل مكان وواضح في كل موضع. أما الرواية فتعطينا بديلاً عن ذلك وعياً عميقاً يمكننا من الرؤية من خلال العتامة السميكة

لما هو واقعي، وفي الوقت نفسه يمكننا من أن نجد في هذه العتامة بناءً مضيئاً للمعنى. وحتى ندرك كيف يحدث ذلك لابد أن ننظر للحظة إلى صورة البطة - الأرنب الجشطالتيّة الشهيرة. يشمل الرسم نفسه الصورتين ويمكن أن يقرأ على أساس إحداهما، لكنه لا يمكن أن يحتمل الصورتين في قراءة واحدة. فهو يرتبط بالتباسات الشكل الدقيقة التي نراها في الأحجيات التي تعتمد على الشكل والأرضية. أما الشكل فإنه يسعى أبداً إلى تكوين نفسه وهو يقاوم تداخلات شكل آخر، شريطة أن يتوفر له التعريف الكافي، وسيبدو أنه يدفع الشكل الآخر إلى فضاء ثلاثي الأبعاد بوصفه أرضية. ومادام توفر تعريف أوضح أو ألفة أكبر في شكل ما، فسيستقر في إدراكنا بوصفه الشكل لا الأرضية. تعطينا أحجيات الإدراك هذه إشارة عن بنية الروايات.^(١٥)

تساعد افتتاحيات الروايات على وضع قواعد اللعبة التي سيلعبها القارئ. فدرجة التفصيل في الحيز الزماني المكاني، وحضور شخصية خلف الصوت السارد أو غيابها، والكثافة اللغوية للأسلوب - من حيث تكلفه المجازي أو براعته المقصودة - هذه كلها طرق لكشف طبيعة اللعبة، لإرشاد الاستجابات وتوجيه عملية التعاون المطلوبة من القارئ. فإذا تنقلت رواية بين مجموعات شخصية غير مترابطة في فصول متتالية، فإننا ننشغل بمشكلة ربط هذه الشخصيات في إطار حركة الأحداث (مثل إيستر سمرسن ولاس ديدلوك) أو التماثل في الموضوع (مثل كلاريسا دالواي وسبتي موس سميث). ولكن ما إن تكتسب الرواية حركة قصصية كاملة، فإن مشكلة كيف نقرأ تصبح مسألة غير ملحة أو لا تستدعي اهتماماً كاملاً. فما إن نعرف القواعد الأولية حتى يصير عالم الرواية مشهداً للحدث، والنزاع بالحرارة القصصية يكون الأقرب إلى استيعاب انتباهنا. ويمكن القول هنا إن القصص يكبت الحقيقة المجازية للشخصية، والحيز. كما يسبغ التباغ على كل العناصر على

مستوى الحدث الذي يشتت الانتباه عن دلالة هذه العناصر وعن موقعها في البنية العامة. ويمكن أن نرى ما يشبه ذلك كثيرًا في التمثيل التصويري، واستخدام المنظور يجعلنا نقرأ كل تفصيلية في الصورة في ارتباطها المحتمل بكل تفصيلية أخرى في فضاء عالم افتراضي ثلاثي الأبعاد. ويلزم وجود نسق خطي أو مستوي قوي أو علاقة لونية لاستعادة انتباهنا للسطح المستوي الذي انطلقنا منه بخيالنا.

قد تجتذب الحركة القصصية الاهتمام بمالها من تدفق زمني وتركيز على التابع السببي: فيصير الحيز الأرضية اللازمة للحدث، والشخصيات هي الفاعل المطلوب للحدث. لكن الانتقال من الشكل للأرضية قد يكون فوريًا؛ إذ يكون كل من الشكل والأرضية أكثر تعقيدًا، وأقل بروزًا من مثال صورة البطة - الأرنب التعليمي. قد يتحرك التابع السببي أحيانًا داخل وعي الشخصية الرئيسة تمامًا، ويصير الحدث الخارجي هو الأرضية التي تعرض عليها الشخصية.

ولننظر إلى تتابع لحظات كهذه في رواية أنا كارنينا. لدينا أولًا مثال آلات الحصاد. فإن ليفن يواجه صعوبة في إقناع الفلاحين بقبول مشروعاته الزراعية. وهو يتعرض لقهر أغرب وأقرب على يد أخيه غير الشقيق المثقف كوزينشيف الذي يعامله بترفع وريبة، ويملك القدرة دائمًا على زعزعة، بل محو قناعات ليفن. فيقرر ليفن أن ينضم إلى الفلاحين ليهرب من التفكير ومن إحباطات الوعي بالذات.

كلما واصل ليفن الحصاد، زاد تعرضه للحظات الفناء عندما لا تكون ذراعهما ما يحرك المنجل، بل المنجل نفسه هو الذي يملأ جسده حياة

ووعيًا بذاته، فيتحرك خلفه، وبفعل كالسحر يؤدي العمل نفسه، من تلقاء نفسه، وبلا أدنى تفكير، وبأقصى درجة من الدقة والانتظام. كانت تلك أسعد اللحظات. (١٦)

عندما ينضم ليفن إلى العمال في وقت الطعام، تزول كل الحواجز بينهم وبينه، ولكن عندما يعود إلى البيت، يتواصل ترفع أخيه عليه. كوزينشيف مفعم بالرضا لأنه حل مشكلتي شطرنج، وعلى ليفن أن يجد نريعة للهروب، حتى يبقى على ذكرى خبرة التوحد وسعادة تجاوز الذات. تتكرر لحظات الفناء هذه في الرواية، فتظهر عند موت أخي ليفن وميلاد ابنه:

لكن حزنه وفرحه كليهما كانا يتجاوزان ظروف الحياة العادية. في هذه الحياة العادية كانا كالثقوب التي يتبدى منهما شيء أسمى. وما كان يحدث الآن كان أصعب وأشد ألمًا مما يحتمل وكان بالدرجة نفسها مستعصيًا على الفهم، وعندما تتأمل الأمر تجد أن الروح تحلق في أفق ما كان للمرء أن يتصور وجوده من قبل، حيث يعجز العقل عن اللحاق بها. (١٧)

هذه هي اللحظات التي تصل فيها أحداث حياة ليفن وماضيه الطويل الكيخوتي في التجربة والمناظرة، إلى أعلى درجات التكثيف. هذه هي اللحظات التي يتجه فيها كل الحدث إلى تشكيل الذات الروائية والحدث الخارجي يفسح الطريق للجدل الداخلي، كما يحدث في الفقرة الختامية.

سأظل أغضب من سائق عربتي إيفان، سأظل أجادل وأعبر عن أفكاري في الأوقات غير المناسبة، وسيظل بين قدس أقداس روحي والناس جدار، حتى زوجتي سأظل ألومها على أخطائي ثم أندم على ذلك. سأظل عاجزًا عن الفهم بعقلي لماذا أصلي، وسأظل أصلي - لكن حياتي، كل

حياتي، بمنأى عن أي شيء قد يقع لي، كل لحظة فيها، لم تعد خالية المعنى، كما كانت، بل صار لها معنى الخير الذي لا يقهر وبه أملك قوة استثمار الحياة.

يحقق ليفن في ختام الرواية مزجاً بين الحركة الزمانية والإحساس بالجدوى الذي يميز لحظات الفناء وتوقف الزمن. ذلك أن تحقق المعنى أهم من التحرر من الزمن، فتوقف الزمن اقتراب من المعنى، ارتقاء فجائي فوق مجرى الأحداث والشكوك التي تقيد ما دام غارقاً في ذلك المجرى. تمثل هذه اللحظات بالنسبة إلى ليفن تحرراً من تدفق الزمن الأفقي الحتمي المشروط.

إن هذا الدخول إلى الزمن والخروج منه، وإلى نوبات الشك والحيرة ثم إلى لحظات القبض على المعنى توازي ما يحدث من نقلات في عملية قراءة الرواية. فنحن ننقل من الفعل الزمني إلى لحظات تتداخل فيها الشخصية مع الحدث، وتتحول الأرضية إلى شكل. وهكذا ننقل كقراء بشكل عام، من تدفق التتابع الزمني إلى نسق يمكن أن يوصف بالمكاني، حيث يقفز إدراك الصلة أو الدلالة إلى مركز الاهتمام فيحل محل التتابع القصصي أو العالم المتخيل. إن تكرار هذا النسق من لحظات الفناء والتسامي هو أحد الطرق التي يستخدمها تولستوي للفت الانتباه إلى الأبعاد الكاملة لوجود ليفن، إلى عناصر شخصيته الغائبة عن شخصية أوبلونسكي. يضع تولستوي الكثافة التي يقابل بها ليفن هذه اللحظات في المكان المقابل لحسية أوبلونسكي وتبلده. إن تعبير "يضع في المكان المقابل" ينطوي على تكرار وتزيد لفظي لكن المجاز المكاني الذي يحمله يفرض نفسه.

إن الحديث عن أشكال زمانية ومكانية، كما يردد النقاد، هو في أحسن التقديرات استخدام لتشبيهات غير دقيقة فتعبير مثل "الشكل الزمني" يبرز الحركة المتواصلة وعدم قابلية تغيير اتجاه القصص، ويبرز "الشكل المكاني" تزامن العرض الذي يتيح الرسم. ونحن ندرس الرسم من خلال الزمن ونفهم علاقاته المتنوعة القائمة على الخط واللون بشكل تتابعي، لكننا نستطيع أن نراها بتفاصيلها أمام أعيننا في اللحظة ذاتها. ويفضل بعض النقاد المجاز الموسيقي على المجاز المكاني، فهو يفي بالتعبير عن الحركة الزمنية، كما أنه يبرز وجود نسق بنائي يمكن تمثيله منهجياً كما في المجاز المكاني. أما ما ينبغي الحرص عليه فليس المكان أو الزمان بل الوعي بالبنية التي تصل بين العناصر في أجزاء العمل؛ برغم أن استخدام مجاز جديد قد يربك الأمور، فإنني أستقي هذا المجاز الجديد من وصف روجر فراي لآنية من نوع 'سونج'، وهذا الوصف ليس مكتوباً نتيجة اهتمام بالقياس الأدبي مما يزيد من فائدته.

...بالتدرج نفهم شكل المحيط الخارجي، والتتابع المتقن للمنحنيات، والتعديلات الدقيقة لنوع من المنحنيات مرسوم عليها، كما نشعر بالعلاقة بين المنحنيات المقعرة داخل الآنية والم المحيط الخارجي، ندرك أن سمك الجدران الدقيق يتسق مع المادة المصنوعة منها، ومظهر كثافتها ومقاومتها، وربما أدركنا في النهاية مدى كفاءة اللون واللمعان الفاتر للطلاء في إبراز هذه الصفات التشكيلية. والآن ونحن منشغلون بهذا يأتي إلينا شعور بالقصد، نشعر أن كل هذه التوافقات المنطقية الحسية هي نتيجة شعور بعينه أو لنقل فكرة بعينها، إذ لا نجد تعبيراً أفضل، وربما قلنا إن الإناء تعبير عن فكرة في عقل الفنان. وسواء أصبنا أو أخطأنا في هذا الاستدلال، اعتقد أن هذا الشعور يكاد يكون دائم الحضور في كل محاولة فهم جمالي لعمل فني.^(١٨)

لآنية فراي جوانب عدة، كل منها مفهوم في ذاته، لكنها جميعًا مرتبطة بفكرة، بقصدية يمكن أن تفسر التكامل الآني بين العناصر والوظائف المختلفة داخل بنية واحدة. يمكننا أن نركز الاهتمام على طلاء الآنية بمنأى عن شكلها؛ ونستطيع أن نرى الإطار الخارجي دون ربطه بالمنحنى الداخلي، وأن نرى الإناء بوصفه بنية أو تشكيلًا دون النظر إلى وظيفته. مع ذلك لا يمكن أن نقوم بأي من هذه الأشياء بمعزل عن غيرها. فقد يشغل شيء واحد مركز اهتمامنا، لكن هناك دائمًا وعيًا كامناً بترابط هذه الجوانب جميعًا.

ومن طريق هذا التشبيه أعود إلى التفصيلية العَرَضِيَّة. وهي بالقطع ليست عَرَضِيَّة، لكن دلالتها على درجة من التعقيد والدقة يجعلها تؤكد على نحو غير مباشر معنى ما. وإن تحقق هذا المعنى قد لا يظهر كاملاً إلا بظهور مجمل البنية. لكن حضور معنى قبل هذا الظهور يؤدي وظيفة مهمة وهي الحفاظ على وجود العالم الافتراضي الذي يتجسد فيه البنية. ويمكن القول إن تفصيليته هي كل ما نحتاج أن نرصده في تجليه الموضوعي، لكن خلق هذه التفصيلية يقتضي التناغم مع القوة الفكرية التي تكتسبها التفصيلية في البنية الكبرى. التجلي الموضوعي إذن يملك إمكانية كشف نموذج ويملك كذلك الكثافة الواقعية لأي حدث.

حاول رونالد بارت أن يعزل التفصيلية التي ليس لها دلالة واضحة، التي تبدو مجرد حقيقة أو حدث عفوي "ليس بالشاذ [عن السياق] ولا بالادال". وهو يرى أن وظيفة مثل هذه التفصيلية تمثيل الواقع، فهي تدل على فئة الواقعي نفسه.^(١٩) الملاحظة ذكية لكنها غير مقنعة. وحتى إن اعتبرناها تمييزًا نظريًا لا يحتاج أن يظهر لنا في أثناء عملية القراءة، فإنها تستند إلى

استخدام ملتبس ومراوغ لمفهوم "الدلالة" أو "المعنى". فإذا تخيلنا تجمعاً عائلياً كل درجات القرابة ممثلة فيه، ولكن فرد أو اثنين يحضران دون أن تكون درجة قرابتهما محددة، فهل سنقول عنهما إنهما يمثلان الأسرة الإنسانية أو المجتمع البشري؟ معنى ذلك مد فكرة القرابة إلى حد تصوير فيه مجرد موارد. شيء من هذا يظهر في تناول بارت للتفصيلة العرضية. ونزعم أن الحالات المقيدة - للقرابة أو الدلالة - تنبه وعينا بما يربط كل هذه العناصر. لكن الحالة المقيدة تفعل ذلك من خال عدم تناغمها مع السياق، فدالاتها ليست كغيرها، فهي تنتهك قواعد اللعبة اللغوية وتجعلنا واعين باللعبة نفسها. لكن بارت لا يزعم هذا للتفاصيل التي يستشهد بها، وليس هذا ما نجده في خبرة قراءة الأعمال التي يستشهد بها.

ليس الباروميتر أو الشراشيب في الملابس وحدها التي تبرز الواقعي، إنما يبرزه اجتماع التفاصيل كلها، ولها كلها إمكانية الدلالة المتجاوزة لهذا الواقعي. لا تقدم التفاصيل نفسها من حيث كونها دالة أو عرضية على نحو صريح. إنما تلح التفاصيل في جالات خاصة على دالاتها، أو في بعض صور السيريالية أو العبثية على عدم دالاتها. وحتى عندما نرى بأثر رجعي أن تفاصيل معينة تمثل حالات دلالة مقيدة. فإننا لا نستطيع أن نفصلها عن نسيج الأحداث الكثيف الذي تنشأ عنه البنية، ذلك أن هذا النشوء ناقص دائماً معيب دائماً. ويظل الأثر الكامل لأية تفصيلة في أحسن الأحوال مشكلة، مثل الشكل البنائي تماماً. ويمكن في أي من الحالتين أن نلجأ إلى التقريب، ويمكن بسهولة فرض المعاني نتيجة تشويه التركيز أو إخفاق الآلية. لقد حاولت أن أبين أن عناصر الرواية تبدل وظيفتها مع انفتاح العالم الروائي وتكشف ظهور روابط جديدة؛ لهذا لن نستطيع أبداً أن نحدد غرضاً أو معنى واحداً لتفصيلة معينة، أو أن نقدم قراءة مستفيضة نهائية لبنية العمل.

وسأدلل على ذلك بمثال أخير من رواية ديكنز "البيت الكئيب". ففي حي تشانسري نجد حالتَي وفاة، الأولى موت الكابتن هودن، عاشق السيدة ديدلوك ووالد إيستر سمرسن، والثانية موت مالك منزله السكر كروك. وندرس في الحالتين استجابات الحي لاسيما في الحانة القريبة "سولز آرمز":

...حيث صوت البيانو يتسلل من النوافذ المواربة إلى المحكمة، وحيث لينل سويلز، بعد أن جعل عشاق النغم في حالة تجل، كأنه يوريك، يمكن أن يسمع وهو يأتي بالنغمة الخشنة في قطعة موسيقية موزعة الآلات، مستحثاً أصدقاءه ورعاته وجداناً أن "استمعوا، استمعوا، استمعوا" إلى [صوت] سقوط الماء. تتبادل السيدة بيركنز والسيدة بايير الآراء في موضوع الشابة ذات الشهرة المهنية التي تشترك في اللقاءات الموسيقية ولها مساحة مخصصة في الإعلان المكتوب بخط اليد على النافذة. لدى السيدة بيركنز معلومات أن هذه الشابة متزوجة منذ عام ونصف العام، برغم أن اسمها في الإعلان هو الآنسة ميلفيلسن، المطربة الفاتنة الشهيرة، وأن وليدها يجلب كل يوم خلسة إلى حانة سولز آرمز ليحصل على غذائه الطبيعي في أثناء فقرات الترفيه. "لن يمضي وقت طويل"، تقول السيدة بيركنز، "قبل أن أكسب قوتي ببيع تماثيل إبليس". ومن باب الالتزام بالواجب، تعبر السيدة بايير عن اتفاقها في الرأي، وتؤكد أن خصوصية الإنسان خير من تلقيه التصفيق في مكان عام، ثم حمدت الله على تمتعها بالاحترام (والسيدة بيركنز ضمناً). في ذلك الوقت، ظهرت نادلة حانة سولز آرمز ومعها كوب البيرة المسائي الضخم تعلوه الرغبة، تستلم السيدة بايير الكوب منها، وتدخل إلى بيتها، بعد إلقاء

تحية المساء الرقيقة على السيدة بيركنز، التي تمسك بكوبها الذي أتى به ابنها بيركنز الصغير من الحانة نفسها، قبل أن تأمره أمه بالذهاب إلى الفراش.

ليس لشخصيات لينل سويلز والسيدة بيركنز والسيدة بايبر والمشتبه بها الآنسة م. ميلفيلسن أي علاقة واضحة بحبكة رواية ديكنز، وهذا وحده جدير بالملاحظة في كتاب مصنوع بهذه العناية. مع ذلك فهذه الشخصيات موجودة تشع حيوية وتمنح المتعة وتؤكد استقرار عالم يضم القسوة والفظاعة مع ما يضم. وهي موجودة؛ ولأنها موجودة، فلها الحق في نصيب من بنية العمل. أما وصفها بالأرضية فلن يجردها من المعنى، لأن الأرضية والشكل يتداخلان، على الأقل من خلال التقابل الدال. ربما تذكر هذه الشخصيات أو التفاصيل بالنسيج الأغظ مما فوقه الموجود في الجزء الأدنى من تمثال أو بناية، وهو عنصر في التصميم وعينة باقية من المواد المقاومة التي قُدَّ منها العمل، ولا يمكن طرحها جانباً تماماً، وإذا كانت تسهم في خلق جو الوهم أو توكيد الواقعي، فهي كذلك تسهم في تعديل المعنى الداخلي للعمل أو بنيته. ومادامت قد امتلكت هذه القوة، فسيظل المعنى في حالة تخلق، والشكل في حالة نشوء.

الهوامش :

* عنوان الدراسة بالإنجليزية " The Irrelevant Detail and "Emergence of Form

- 1) "The Art of Fiction" (1884), reprinted in F.O. Matthiessen, *The James Family* (New York, 1947), p. 360.
- 2) "Notes on Writing a Novel," in *Collected Impressions* (London, 1950), p. 249.
- 3) *Mansfield Park*, Vol. Ch. 4.
- 4) *Ibid.*, I, 5.
- 5) Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London, 1963), p.5.
- 6) Cf. Darrel Mansell, Jr., "Ruskin and George Eliot's 'Realism,'" *Criticism*, VII (1965), 203-16.
- 7) Gombrich, *Meditations*, p.8.
- 8) *The Sense of an Ending* (New York, 1966). see Warner Berthoff,

فيما يخص النقد الموجه إلى استخدام "كيرمود" لمصطلح 'أسطورة'

"Fiction, History, Myth: Notes toward the Discrimination of Narrative Form," in *The Interpretation of Narrative: Theory and Practice*, Harvard English Studies I, Morton W. Bloomfield (Cambridge, Mass., 1970), pp. 263-87.

- 9) *Anna Karenina*, Part V, Ch. 10, trans. David Magarshack (New York, 1961), pp. 472-73.
- 10) "Mr. Bennett and Mrs. Brown" (1924), in *collected Essays* (London, 1966), I, 333, 336-37.
- 11) *Madame Bovary*, I, ii ("en robe de merinos bleu garnie de trios volants").
- 12) Letter to N.N. Strakhov, April 23 and 26, 1876 (original in Jubilee Edition, *Polnoe Sobranie Sochinenii* [Moscow, 1928-58], LXII, 268-70), here cited from the foreword to David Magarshack's translation of *Anna Karenina* (cited above), pp. xii-xiii. For an alternative translation of a portion and a discussion of *svyazi* (links, ties) or *stsepleniya* (couplings, connections), see R.F. Christian, Tolstoy's "*War and Peace*": A Study (Oxford, 1962), pp. 123-24.
- 13) *Anna Karenina*, Part 1, Ch. 10.

(١٤) عن الشكل والأرضية انظر

, 1954), pp. 177-85, 198-203 Perception (Berkeley and Los Angeles Visual Rudolf Arnheim, Art and

يقدم هذا القياس مفاهيم مكانية يمكن أن يساء فهمها لكنه فيما أعتقد يعبر أفضل من أي شيء آخر عن الطبيعة المتقلبة لبنية مجال الإدراك/ الانتباه، وضمناً الطبيعة المستقبلية لوظيفة عناصر الرواية.

- 15) *Anna Karenina*, Part III, Ch. 5.
- 16) *Ibid.*, Part VII, Ch. 14.
- 17) *Ibid.*, Part VIII, Ch. 19.
- 18) Roger Fry, "The Artist's Vision" (1919), in *Ibid.*, Part VII, Ch. 14. (London, 1920), pp. 32 f.

19) "L'Effet du Reel," *Communications*, No. 11 (1969), pp. 84-89.

٢٠) حيث يستشهد بارت بوصف منزل السيدة أوبان في رواية "القلب البسيط" ويقول إن البيانو قد يوحي بالانتماء إلى الطبقة الوسطى، وكذلك كومة الكتب وفوضى المكان. أما جهاز الباروميتر فليس له وظيفة تبرره مهما كانت غير مباشرة. إذا كان بارت يعني، بشكل عام، أن الواقعية تتضمن إيراد تفاصيل لا ضرورة لها، أي أن بعض التفاصيل تتجاوز ما يقتضيه أي نسق بنيوي للمعنى، ومن ثم أي دلالة أو صلة، وهذه نقطة ينبغي مراجعتها. فإن الأثر الواقعي لا يأتي من تزايد في التفاصيل، بل على نوع التفاصيل المقدمة. فالباروميتر أداة من نوع معين: عملي، مفيد، معتاد. لكن هكذا الصناديق المكونة فوق البيانو، ومهما أوحى من فوضى، فهي لا تزيّد عن الباروميتر في الإيحاء بالواقعي. وينطبق هذا على النادل التتري الذي أشرنا إليه في "أنا كارنينا". فهو يكتسب دلالاته من روابط، لكنه في الوقت ذاته جزء من عالم عارض مقدم بطريقة لا تحتشد لإبراز دلالاته.